

УДК 745.04
ББК 82.3 (4 Рос)

Т.В. ВИЛЬДАНОВА

О НЕКОТОРЫХ ОБРАЗАХ РУССКОГО КРЕСТЬЯНСКОГО ИСКУССТВА, ИХ ИСТОКАХ И ТРАНСФОРМАЦИИ ПРАВОСЛАВНЫМ СОЗНАНИЕМ НАРОДА

В статье речь идет о русском народном искусстве, традиционном, архаичном, связанном с мифологическими народными представлениями. Одновременно различные виды народного искусства свидетельствуют о традициях православия. В Древней Руси искусство мастеров прикладного искусства связывается с традициями Византии. С этого времени построенные на самых видных местах соборы и церкви стали фактически центрами культуры, а церковное искусство — источником созерцания народа. Поэтому закономерно, что народное искусство имеет глубокую связь со средневековым церковным искусством, с православием.

Ключевые слова: древние славяне, традиции православия, традиции народного искусства, древнерусское декоративно-прикладное искусство, церковное искусство, народные мастера, духовное содержание народного искусства.

Для последних десятилетий нашего времени характерен возросший интерес к православию. В этот период в России открылись многие новые и отреставрированные храмы, возродились из руин монастыри, изданы новые книги, издаются православные газеты и журналы, появление которых еще совсем недавно трудно было себе представить. Все больше публикуется и научных работ, посвященных проблемам православия — религии, с которой связывает свою культурную идентификацию значительная часть населения России.

Вера народа является важным фактором, определяющим наиболее характерные черты традиционной народ-



VIII

СВЯЗЬ ВРЕМЕН

ной культуры, а в народном искусстве не только осевые характеристики, но часто даже самые незначительные и локальные явления напрямую связаны с верой его мастеров. Памятники традиционной русской народной культуры неопровержимо свидетельствуют о глубоком проникновении христианской веры в народный быт, обряды, искусство. Изучая их, можно убедиться, что народное искусство, несмотря на кажущуюся отстраненность, подобно некой книге, способно нести богатую информацию при условии объективного и внимательного его исследования. И становится очевидным, что народное искусство и православная вера — две неотделимые друг от друга составляющие традиционной народной культуры.

Необходимо отметить, что с самого начала изучения русского народного искусства с его глубокими славянскими корнями рассматривалось во многом в связях с дохристианской, языческой эпохой. Это происходило потому, что российская наука развивалась в русле общеевропейских научных течений, а также, поскольку в изучении традиционной народной культуры большую роль играли археология и этнография, в значительной степени сформировавшие методы ее изучения на всех исторических этапах. Существенное значение имела и материалистическая направленность нашей науки и ее методологии.

В последнее время прежние научные стереотипы и методологические подходы в изучении традиционной народной культуры и, в частности, народного искусства, начинают постепенно пересматриваться. В основе многих научных исследований оказывается твердое убеждение в чрезвычайно большой роли и месте духовно-религиозного опыта русского народа в системе традиционной культуры, в том числе и в народном искусстве. Однако в научных исследованиях православие все еще остается изъятым из социально-исторической деятельности русского крестьянства, его бытовых начал, обрядового творчества, искусства.

В фондах музеев, в архивах, в периодических дореволюционных изданиях, в научной литературе накоплен большой материал по этой проблеме, разносторонний и убедительный по своей достоверности. Задачей современных исследователей является его анализ и изучение с точки зрения связи с православием, заполнение своеобразных «белых пятен» в науке, изучающей традиционную народную культуру. Важная задача современных исследований — пересмотр многих ложных стереотипов и методологических подходов, сформировавшихся в предшествующее время и определивших специфический и односторонний подход к изучению традиционной народной культуры и народного искусства, которые сегодня превратились в тормоз для дальнейших исследований.

Очевидно, что та кропотливая работа, которую в народной среде вели со времени принятия христианства на Руси многочисленные миссионеры, сельские священники, известные и неизвестные миру святые подвижники, принесла свои плоды. Русский народ был просвещен

христианскими истинами, в характере вероисповедания русского крестьянства, по сути, не было отличия от официального православия, и на протяжении длительного времени сформировалось православное сознание русского крестьянства, имеющее ряд конкретных особенностей.

Исследователь традиционной народной культуры М. М. Громыко выделяет наиболее яркие и характерные черты, определяющие религиозность русского народа [1, с. 13]: вера в загробную жизнь и в пребывание праведной души после смерти в раю. Большое значение храма Божьего в жизни крестьянина имело всеобщее исполнение Великим постом таинств покаяния и причащения и других таинств. Как отмечает исследователь, нравственные понятия, нормы поведения крестьянства основывались прежде всего на христианских заповедях. Почитались родители и вообще старшие, как святых почитался брачный союз. Глубоко укоренено было покаяние и прощение как способ решения многих личных и социальных отношений. Нормой поведения была забота о стариках, детях, беспомощных родственниках.

Высоко ценилось совестливое отношение к труду, бытовали понятия чести и долга (в том числе воинского долга защиты отечества). Крестьянин проявлял твердость в выполнении взятых на себя обязательств. Смысл супружеского союза понимался как продолжение рода. Постоянно творились в крестьянском доме святые молитвы: утром, вечером, перед едой и после еды. Пространство русской деревни освящалось православными символами, начиная с церкви в селе, а в деревне с часовни, креста, столба с иконой или распятием, и кончая иконами и крестами, которыми часто оформлялась ограда, окружающая деревню.

Исследования показывают, что положения о незнании народом смысла определенных христианских понятий, непонимание значения отдельных таинств, низкий уровень философско-богословских и катехизических знаний и т. п. не дают правильного понимания народной религиозности, поскольку переносят рационалистические критерии в область, в которой необходимо использовать другие научные подходы. К тому же положение о смутном понимании народом азов христианской веры не всегда соответствует действительности. Правильное раскрытие духовных аспектов веры народа предполагает рассмотрение сущностных характеристик народной веры. И тогда значение приобретают такие особенности, как необыкновенная глубина и сила веры, понимание, что есть грех, и стремление избавиться, освободиться от греха, ощущение чистоты, благодати и т. п.

Эта благодатная среда крестьянской семьи, крестьянской общины определяла нравственные, этические и эстетические представления людей. Та же среда формировала личности народных мастеров, питала духовную, содержательную основу крестьянского искусства, играла важную роль в складывании образных и стиливых черт народного искусства.

Многие образы, сюжеты и мотивы русского народного искусства были для исследователей своего рода олицетворением мифологических истоков народной традиционной культуры. Это происходило в силу того, что даже в позднем народном искусстве наглядно и ярко сохранялся ряд образов-символов, связанных с языческим этапом истории общества. Но немногие исследователи отмечали, что тысячелетняя история православия в России неизбежно отразилась на значении этих образов. Более того, не только образное содержание народного искусства, но и стилистические его черты несут на себе отпечаток большого влияния церковного искусства, иконы, фрески, рукописной книги.

О подобных символах, сюжетах и мотивах народного искусства крупнейший современный исследователь народного искусства М.А. Некрасова, в частности, пишет: «Языческие мотивы, входя в уже иные художественные структуры, пересоздавались в новых смыслах, связываясь, как значительные формы культуры детства народа, с идеалами и со смыслом идеи православного сознания» [2, с. 33]. Исследователь отмечает, что в крестьянстве вместе с православной верой бытовали поверья, проистекавшие из обрядовой части православия, а рядом существовали и суеверия, в которых отражались темные стороны народного сознания [3, с. 6]. Однако целостность народной культуры, укорененной в православной вере, зиждилась на религиозных православных представлениях [2, с. 30].

Анализируя многие древнейшие сюжеты и мотивы народного искусства, начиная со времен Древней Руси, можно отчетливо выявить их христианское содержание. Особенно яркие примеры сохранились от периода XIX — начала XX века, когда черты социально-исторической деятельности русского крестьянства, его бытовых начал, обрядового творчества, искусства складываются в сознании исследователей в относительно целостную картину.

Большое значение в искусстве народных бытовых изделий имел женский образ. Изображения женской прямостоящей фигуры, нередко с поднятыми или широко раскинутыми руками, особенно часто встречается во многих вариантах народной вышивки, в народной глиняной игрушке. Для этих изображений характерна лаконичность силуэта, минимум деталей, застывшие и торжественные позы. Многим вышивкам свойственна соподчиненность других персонажей женскому изображению. Все эти черты позволили исследователям сделать вывод о том, что женское изображение не имело жанрового назначения, а было традиционным и связано с архаичными мифологическими народными представлениями [4, с. 55; 5, с. 159].

Народная вышивка, глиняная игрушка — наиболее архаичные виды народного искусства, в которых этот образ восходит к глубокой древности и распространяется очень широко.

Касаясь основного сюжета русских, преимущественно северных вышивок, выраженного женской фигурой с двумя всадниками, академик Б.А. Рыбаков писал: «За две тысячи лет до русских вышивальщиц эта компози-

ция была уже известна соседям древних праславян» [6, с. 472]. В качестве отдаленных возможных прототипов трехчастной композиции в вышивках ученый указывал на металлические литые фибулы приднепровских славян VI—VII веков, которые он относил к изделиям руссов [7, с. 55—62].

Наиболее интересные находки этого времени с женским изображением были сделаны в Среднем Поднепровье, в районе реки Рось. Эти металлические фибулы совершенно плоскостны, двумерны. В верхней части фибул мастер создает строго фронтальные изображения женщины, очевидно богини. Ее руки переходят то в головы птиц, то в змей, то в коней. Здесь видна специфическая схематичность, монолитность. Изображения условны, от них веет таинственностью магии. Они смотрят прямо на зрителя, у некоторых глаза «зияют». В этих изображениях есть сила, их облик завораживает. Ни настроение, ни какие-то индивидуальные особенности облика богини или животных не интересуют мастера. Это действительно образы языческого искусства.

В церковных текстах Средневековья также встречаются упоминания о языческом женском образе. В Софийском списке «Слова святого Григория» XV века автор обвиняет тех, кто еще помнил языческие обычаи: они в «неделю день <...> кланяются написавшие жену в человеческий образ» [8, с. 470].

Важно отметить, что уже с ранних этапов принятия христианства на Руси почитались священные изображения Пресвятой Богородицы. Так, на следующий год после похода на Корсунь князь Владимир начинает строить в Киеве каменную церковь, получившую название Десятинной в честь Успения Пресвятой Богородицы. Церковь была поставлена на холме, на котором прежде стоял идол Перуна, что знаменовало победу над язычеством, утверждало в представлении народа новую и одну из главных христианских ценностей.

Богородичные иконы были первыми из почитаемых в Древней Руси икон. Такой была икона Успения Божией Матери из Киево-Печерского монастыря. Народные предания повествовали о том, что эта икона была прислана Божией Матерью из Константинополя, из Влахерны, вместе с зодчим, приглашенным для строительства храма в Киеве. Такой была Полоцкая Ефросиньинская икона, по преданию испрошенная преподобной Ефросиньей Полоцкой у греческого императора из трех находившихся у него икон, написанных евангелистом Лукой. Почиталась икона Владимирская, вывезенная из Вышгорода в суздальскую землю и принесенная в Москву во время нашествия Тамерлана в 1395 году. С ранней поры почиталась Пирогощая Богородичная икона, названная так, возможно, по имени гостя из Константинополя по имени Пирогоща [9, с. 411—417]. В «Слове о полку Игореве» князь Игорь Святославович, вырвавшись из половецкого плена, едет по Боричеву к Святой Богородице Пирогощей, чтобы произнести молитвы благодарности Божьей Матери.

Всю конху¹ алтарной апсиды собора Софии в Киеве занимала фигура Богоматери Оранты с поднятыми в молитве руками, достигавшая высоты почти четырех с половиной метров. Эта мозаика датируется 1043—1046 годами. Так изображалась Богоматерь-заступница, позднее этот иконографический образ в народе получил название «Нерушимая стена» и стал одним из наиболее близких и понятных народному сознанию. Богородица молитвенно поднимает руки, предстательствуя перед своим Сыном за грехи людей. Перед нами Заступница, Покровительница, Царица, что передано в софийском образе Пресвятой Богородицы с удивительной силой. В соборе Софии в Киеве бывали тысячи людей и, глядя на царственное величие Богоматери, дивились силе и монументальной мощи этого изображения.

Особое почитание Богородицы унаследовала народная религиозность и на поздних исторических этапах. Богородица считалась покровительницей Руси. Сколько плачей и молений возносит она в народной духовной поэзии о родной земле. К Богородице — матери всех православных, а не к некоей богине, обращались: «Единственная Спасительница», «Всегдашняя Охранительница», «Прибежище и стена», «Заступница и Молебница». Матерью всех православных почиталась также и Церковь, Невеста Христова. Русские государи венчались на царство в соборе Успения Божией Матери. Трудно представить, что народные мастера были далеки от этой темы, которая оказалась духовным фундаментом мироощущения многих и многих поколений русских людей.

Несколько иные черты образа Пресвятой Богородицы встречаются в народных духовных стихах, описывающих известные евангельские события:

Мать Пречистая Богородица
По Иисусу Христу сильно плакала,
По своему Сыну, по возлюбленному,
Ронила слезы пречистые
На матушку на сыру землю [10, с. 39].

Главное здесь — простые и глубокие материнские чувства, которые крестьянству, несомненно, были близки и понятны, вызвали живой отклик в народной душе.

Также с женским изображением связывалось у крестьян представление о «кормилице — Матери Сырой Земле», имевшей в народном представлении антропоморфные черты. К земле обращались как к живому существу, называя «кормилицей». Земля почиталась, к ней относились с благоговением. На христианском этапе данный образ предстает в соединении с православными представлениями народа. Это хорошо иллюстрирует, например, народный духовный стих «Плач земли», в котором сам Господь Иисус Христос беседует с Матерью Сырой Землей.

Тяжело-то мне, Господи, под людьми стоять,
Тяжелей того людей держать,
Людей грешных, беззаконных... [10, с. 214].

Потерпи же ты, Матушка Сыра Земля!
Потерпи же ты несколько времечка, Сыра Земля!
Не придут ли рабы грешные к самому Богу
С чистым покаянием? [10, с. 215].

В народных духовных стихах «Мать — Сыра Земля» — это одновременно Русская земля, Святая Русь:

Потому <...> Святая Русь-земля всем землям мати:
На ней стоят церкви апостольские;
Они молятся Богу распятому,
Самому Христу, Царю Небесному, —
Потому свято—Русь—земля всем землям мати
[10, с. 37].

Здесь возникает собирательный и сложный образ — Мать-Земля, освященная православным духом церковей, на ней поставленных. Одновременно это и мать, «мати». Древняя иконографическая схема изображения женской фигуры с высоко поднятыми руками переходит в средневековое искусство, христианское по своему духу. Например, такое изображение в виде женщины, держащей в высоко поднятых руках птиц, встречается в миниатюре рязанской рукописи XVI века [11, с. 104]. Как отмечает Г. С. Маслова, более типологически древними, по сравнению с этим рисунком, выглядят мотивы поздних народных вышивок [5, с. 156]. Но и в них много черт, связанных с христианством.

В вышивке XIX — начала XX веков в очень древних семантических изображениях женской фигуры часто появляется православная символика. Так, в вышивке на свадебном полотенце из Устюженского уезда Новгородской губернии² в композиции с так называемой «ладьей», в которой фигура женщины и предстоящих коней объединяются общей основой, на головах коней, размещенных рядом с женской фигурой, изображены кресты³.

Это не единичный пример. Включение крестов и некоторых других элементов с православным значением в наиболее архаичные изображения вышивок — черта характерная, встречающаяся не один раз. В вышивке на конце полотенца второй половины XIX века, приобретенного Сергиево-Посадским государственным историко-художественным музеем-заповедником в Лихославльском районе Тверской области (Инв. №. Т—5523), изображены уже три «ладьи», представляющие собой варианты традиционной архаичной схемы, в которой в центре находится женская фигура [12, илл. 23]. И здесь на головах коней в левой и правой «ладьях» размещаются изображения крестов, по три на каждой конской головке. Мастерица второй половины XIX века, очевидно, хорошо понимала,

² Из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т—7440) [12, илл. 1].

³ Символ креста появился в эпоху неолита, а на территории Руси — задолго до принятия христианства (*прим. ред.*).

¹ Конха (греч.) — полукупол, перекрывающий апсиды и ниши.

что это христианские кресты, просто не могла не знать, что она изображает главный православный символ.

Трудно в точности интерпретировать сюжет изображения, но очевидно, что вся композиция как-то связана с православными представлениями, включая и женское изображение. Крест указывает на связь с христианством. Конь же на данном историческом этапе имел символику, также связанную с православием, о чем свидетельствуют народные духовные стихи, былины. В круг этих представлений входит теперь и женская фигура, которой предстоят кони.

На одной из вышивок из коллекции Государственного Исторического музея [13, илл. 35] есть необычное изображение: традиционная всадница, скачущая на коне, но вместо головы всадницы мастерица изображает ажурный крест. Интерпретация затруднительна и здесь. Но перед нами явно христианский крест, который напоминает литой крест, завершающий купол храма, или крест кованой церковной ограды.

В коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в вышивке на полотене конца XIX — начала XX века из Вологодской губернии (Инв. № ТВ 1516) изображены женские фигуры с поднятыми вверх руками и с крестом на груди. Эти фигуры чередуются с условными изображениями часовенок с большим восьмиконечным крестом. Христианская тема изображения в данном случае очевидна.

В коллекции этого же музея в вышивке на конце полотна позднего XIX века из Тверской губернии (Инв. № МХП 11401) изображено цветущее дерево, завершаемое достаточно сложным крестом, как бы сложенным из нескольких крестов. Дереву предстоят условно изображенные женские фигуры с крестами вместо головы. В поднятых руках женщины держат птиц, которые также увенчаны крестами. Мотив креста в данной вышивке присутствует повсеместно, он как бы разбросан по всему полю изображения.

Кресты изображались мастерицами и на головных уборах женских изображений. Так, на вышивке конца полотна из Весьегонского уезда Тверской губернии (Инв. № Т.5508) [12, илл. 70] изображены три фронтально стоящие женские фигуры. На голове у каждой — головной убор наподобие митры. В середине каждого головного убора изображен крест. Думается, что изображения митры и крестов не случайны. В контексте мировоззрения русских вышивальщиц вполне логично предположить, что эти образы связаны с православием. Изображения православного священнического головного убора с крестом или без него часто встречались в народном искусстве, например в образах Сиринов, просто птиц и т. п., что свидетельствовало об их священном статусе. Глядя на архаичные изображения, в которые включается христианская символика, можно с некоторой долей фантазии предположить, что таким путем мастерицы хотели бы оправдаться перед обвинителями, представителями церкви, о которых упомянуто выше.

Женская фигура часто входит в вышивках в трехчастную симметричную композицию. Фигура женщины в таких композициях изображена в центре, по сторонам от нее помещаются всадники, кони. В искусстве Древней Руси, в белокаменной резьбе Владимира и Суздаля эта троичная схема символизировала гармоническое устройство мира Божьего. Естественно предположить, что народное искусство, получившее в наследство от древнерусского многие сюжеты и композиционные схемы, перенимает и их христианский смысл. Как отражение уже христианских космогонических представлений могли рассматриваться трехчастные композиции с женской фигурой. Изображение же воздетых к небу рук женщины указывало на хорошо знакомый образ Пресвятой Богородицы, некоторые иконографические изображения которой, такие как «Оранта» во фресковой живописи, «Знамение» в иконописи, имели аналогичную схему.

Иногда на концах тканых полотенец встречается орнамент в виде чередующихся женских фигур со свечами. Сами мастерицы нередко называли данный орнамент «кумки со свечами». Иногда подобные женские фигуры сочетаются с сооружениями, напоминающими надмогильные кресты с двускатной кровлей. Это, по всей видимости, своеобразная иллюстрация похоронного обряда, а сюжет скопирован мастерицей с полотенца, когда-то специально предназначенного для этого обряда. Факт возможного применения полотенец с подобным орнаментом в православном похоронном обряде, когда полотенца развешивались на крестах на кладбище, отмечает Г.С. Маслова [5, с. 162].

Встречается и изображение женщины в храме. Так, на свадебном полотене (1890 г.) из Чистинской волости Тверской губернии⁴ [12, илл. 57] изображен большой храм, с шатровым верхом и пятью луковками-куполками. Все луковки увенчаны крестами. На крестах и над ними изображены птицы — символы Святого Духа и небесной стихии. Внутри храма в центре размещено дерево в окружении девяти птиц, семь из которых находятся в верхней части дерева так, что дерево одновременно напоминает храмовый семисвечник. По обе стороны от дерева симметрично изображены две женские фигуры в пышных юбках и высоких кокошниках. Мастерица использует здесь древнюю симметричную схему, поэтому женских фигур две. Эта схема подчеркивает сакральное значение изображения. Здесь, безусловно, изображен православный храм (кресты, купола), в котором пребывает Святая Жена, Царица, в священном головном уборе, стоящая рядом с крестным деревом. Снаружи храм окружают парящие в воздухе луковично-купола с крестами и многочисленные птицы. Перед нами — настоящая святая симфония, символический гимн на православную тему.

О таком пребывании Царицы в храме повествует и духовный стих:

⁴ Из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. № Т—5841).

Из той церкви, из Богомольной,
Выходила Царица Небесная;
Из океана-моря она омывалась,
На собор-церковь она Богу молилася
[10, с. 40].

В коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в вышивке на полотне конца второй половины XIX века из Олонецкой губернии (Инв. № КП 4500) в центре условно изображенных храмов с ромбовидными куполами и крестами также помещена женская фигура. Изображения храмов чередуются с условными изображениями древ.

Во многих центрах, где производилась глиняная игрушка, была популярна женская фигура с ребенком. Нередко, как, например в орловской и в рязанской игрушке (деревня Александро-Прасковинка), подобная фигура представляет монолитную, цельную, как столбик, форму. Передаются лишь самые главные черты. Мягко изгибается полоска глины — рука, прижимающая к себе фигурку ребенка. Ребенок часто изображается прильнувшим к матери, как в иконографии иконы «Умиление». И неудивительно. Ведь богородичные иконы бытовали повсеместно: и в домашней божнице, и среди икон и фресковых росписей в храме, в котором, как правило, каждое воскресенье крестьянская вышивальщица присутствовала на божественной литургии. Кто же перед нами? Богиня? Может быть, в прошлом и богиня. Но и мать, к которой ласкается дитя. И, несомненно, именно так интерпретируется смысл образа в понимании автора.

Идея материнства была близка и созвучна народному сознанию. В игрушке отразилась выработанная веками практика правильного приобщения подрастающего поколения к миру, а игрушка была включена в общий воспитательный процесс. Образ матери с ребенком фокусировал детское внимание на самых главных ценностях крестьянской жизни. Основывались эти существенные понятия на важнейшей в православии идее материнства, на христианской заповеди о почитании родителей, на нравственных представлениях христианства об отношениях в семье.

В калужской глиняной игрушке существует своеобразный персонаж, изображаемый в виде женщины в массивной юбке в форме колокола, из которой словно вырастают ветви, так что вся фигура напоминает еще и дерево. В монументальности этой женской фигуры есть обобщение, есть сила и значительность. Но и в других центрах глиняной игрушки мастера нередко лепили сильные, могучие женские изображения, напоминающие былинную Поляницу, «удалую», «великую», в которых как бы подспудно проступали черты, напоминающие образ Матери Сырой Земли.

По данным этнографов, в XIX веке в народном искусстве женские изображения имели такие названия, как «баба» (Псковская губ.), «головки подбаценьки», «куклы подбаценьки» (Тверская губ., Весьегонский уезд), «кумушки», «кумки со свечами» (Тверская губ., Бежецкий уезд), «паньи» (Костромская губ.), «немоцки» (велико-

устюжское ткачество) [5, с. 153], «барыни»⁵, «матрешки» (Устюженский уезд. Запись 1970 г.) [5, с. 154], «бабы», «бобки», «куклы» (по данным Г.П. Дурасова, эти названия бытовали в Каргополье) [14, с. 114]. Очевидно, что древний смысл изображений для мастериц утрачен, они именуют их с помощью более поздней лексики, используя местную деревенскую. Одновременно Г.П. Дурасов, например, пишет, что в каргопольской вышивке, в ткачестве женское изображение называлось Пятницей [14, с. 114]. Также и В.И. Чичеров отмечает, что деревянные прялки именовались на Русском Севере «Пятницами» [4, с. 56].

На Русском Севере на перекрестках дорог — «розстанях» — часто ставили часовни в честь Параскевы Пятницы, являвшейся покровительницей семьи, женского рукоделия, всех домашних работ. Параскева Пятница почиталась покровительницей семьи, брака. Ей молились девушки о счастливом замужестве. Часто женщины и девушки, почитая Параскеву, не занимались такими работами по пятницам. В образе Параскевы Пятницы существуют многие черты славянской Мокоши. Но все же речь идет о заступничестве православной святой: крестьянки заказывали ей молебны в храме.

Изображения Параскевы Пятницы были широко распространены, особенно на Севере; ее деревянные скульптурные изображения ставились в часовнях, у колодцев. Очевидно, по аналогии с ними женские изображения вышивок, лопасти прялок, игрушки также назывались Параскевами. Так выразилось массовое почитание святой Параскевы в среде русского крестьянства. Здесь уместно вспомнить вышивку из Вологодской губернии из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства, о которой уже сказано выше (Инв. № ТВ 1516). На этой северной вышивке мастерица как раз и изобразила часовенки с большим восьмиконечным крестом наверху, с равноконечным крестом внутри каждой часовенки, которые чередуются с условно изображенными женскими фигурками с крестом на груди. Не отразилась ли в этой вышивке характерная для Русского Севера картина: часовня и стоящая в ней или рядом фигура святой Параскевы?

Во многих архаических народных обрядах XIX—XX веков, как известно, также нередко встречается женский образ, это русалка, коляда, масленица. Г.С. Маслова пишет о некоем существе в женском облике, наподобие духа, сведения о котором в XIX веке были собраны в разных областях России, в частности на Севере. Рассказывали, что это существо якобы покровительствовало крестьянскому дому, то помогало женщинам в рукоделии, то, наоборот, беспокоило пряжущих женщин и т.п. [5, с. 158]. Но в этом и подобном ему персонажах уже не чувствуется большой силы, подлинного покровительства, которое должно было бы ощущаться в центральном женском персонаже славянского пантеона. Эти персонажи народных

⁵ Г.С. Маслова приводит это название в своей книге без ссылки на место его бытования, отмечая, что оно позднего происхождения [5, с. 154].

обрядов и сказаний очень ограничены в своей роли рамками сюжета и функциями в народных суевериях. Здесь трудно говорить о какой-то их преемственности с образом Великой Богини.

Одним из древнейших в народном искусстве является изображение всадника. В народной вышивке в древних семантических композициях к женской фигуре божества симметрично с двух сторон подступают конники. Видимо в мифологическом пантеоне богов, составившем основу древних композиций в вышивках, всадникам также была отведена определенная роль. Г.С. Маслова писала, что они, как и фигура богини, связывались с природными началами, от которых в древности зависела жизнь земледельца [5, с. 161].

На вятических височных кольцах XIII столетия помещены изображения, подобные поздним вышивкам, в виде симметричной композиции, в центре которой размещено древо, по сторонам от него — кони. Но, судя по изображениям на вышивках, в данной композиции могли изображаться и всадники.

Истоки образа всадника уходят в искусство скифов и сарматов. Изображения верхового встречались в славянских литых подвесках. Так, на бронзовой славянской литой подвеске XII века, найденной в Полтавской области (из собрания Государственного Исторического музея) [15, илл. 67], всадник изображен сидящим на лошади, откинувшись назад, чтобы удобнее было прицелься из лука, на голове у него убор, напоминающий шлем. Здесь всадник — прежде всего воин. Хорошо передана поза всадника, сидящего в седле и умело прицеливающегося. В условиях если не постоянной, то частой угрозы вражеского нашествия в княжеской Руси этот образ имел героическую окраску. В той исторической обстановке он обретал, очевидно, и патриотический подтекст. Такова смысловая трактовка образа всадника в древнейших былинах. Здесь он — умелый воин, храбрый защитник, любящий свой отчий дом. Но во многих былинах всадник — это уже христианин. Так, Илья Муромец — «славный богатырь святорусьский», который постоит «за славный стольный Киев-град», «за церкви за божи», который

...крест кладет да по-писаному,
Он поклон-от ведет все по-ученому,
Он ведь молитсе все Спасу пречистому,
Он творит-то все молитву ту Иисову,
Поклоняется царице, Божьей матери [16, с. 159].

На шиферном рельефе Михайловского Златоверхого монастыря рубежа XI—XII веков из собрания Государственной Третьяковской галереи фигуры всадников изображены с использованием еще старой бинарной схемы: симметрично, лицом друг к другу [17, илл. 117]. Это говорит о том, что мастеру рельефа еще близок язык народного славянского искусства с его всадниками, олицетворявшими природные начала. Но вокруг их голов —

нимбы, черты лица иконописны, и все это свидетельствует о новшествах. Это уже христианские персонажи: святой Нестор, конь которого наступает на поверженного врага, и святой Димитрий. Здесь образ воина обогатился и углубился благодаря новым чертам. Торжество физической силы и воинской доблести теперь соединяется с более тонкими смысловыми нюансами. Воины проповедуют, как миссионеры, православную веру, защищают «церкви Божи», Русь Святую, веру христианскую. Образ воина теперь включает черты праведности, мученичества.

Один из наиболее широко почитаемых святых воинов на Руси — святой Георгий. Со времен княжеской Руси Георгий — бесстрашный воин, защитник всех, кто нуждается в его помощи, но и мученик, и проповедник христианской веры. Родившийся в древней Каппадокии (восточной части Малой Азии), служивший в звании комита — одного из старших военачальников при императоре Диоклетиане и претерпевший по его приказу страшные мучения, Георгий стал в истории Древней Руси одним из самых почитаемых русских святых.

На раннем этапе русской истории св. Георгий почитался как покровитель княжеской власти и всей русской земли. В 1030 году Ярослав Мудрый, победив чудь, основал Георгиевский (Юрьев) монастырь в Новгороде. В 1051—1053 годах он строит первый каменный храм в честь св. Георгия в Киеве. День освящения церкви 26 ноября (9 декабря по новому стилю), праздновался по всей Руси как «зимний Юрьев день». При Дмитрии Донском св. Георгий начинает почитаться как главный покровитель Москвы и всего княжества Московского. В XVI веке образ всадника Георгия Победоносца становится гербом Московского княжества, в XVIII веке входит в герб России. С XVIII века боевые знамена русского воинства украшены православными символами и изображениями святых, в том числе и Георгия.

В народной среде св. Георгий усердно почитался как покровитель крестьянского труда. С весеннего праздника св. Георгия начинался период весенне-летних полевых работ. В связи с этим сложилась семантика св. Георгия как покровителя сева и пахоты. Весной с празднованием памяти этого святого народ впервые после зимы выгонял в поле скотину. Хозяйки расстилали в тот день на земле вытканые за зиму холсты, чтобы на них собиралась утренняя роса. Считалось, что собранная таким образом влага обладает лечебными свойствами, особенно для глаз. Св. Георгий считался покровителем домашних животных и защитником их от волков.

Устойчивая, давно сложившаяся традиция почитания Георгия и других святых воинов определяла народное отношение к изображениям скачущих всадников. Оно было связано с идеями защиты православной веры, христианского государства, а также урожая, домашнего скота, с идеями торжества и победы над врагами веры и отечества, покровительства и защиты людей в различных обстоятельствах жизни. Повсеместно в крестьянской среде были распространены иконы св. Георгия и других святых

воинов. Народ чувствовал, понимал иконописную красоту святых всадников, иконописную поэтику их изображений. Утонченная, изысканная красота иконного облика Георгия, который побеждает не только силой, но и Божией милостью, силой своей веры и молитвы, находила отражение в народном искусстве. Находила отражение в народных изделиях и иконописная красота коня Георгия Победоносца, «коня верного», «коня доброго», который на иконах и сам топчет вражью силу — змея, коня, который, гарцуя и высоко поднимая своего всадника, показывает всю свою могучую красоту и стать.

В пермогорской росписи на бурачке середины XIX века из собрания Государственного Исторического музея (Инв. №.35097/5139) [18, илл. 46] изображению всадника мастер придавал большую значительность, торжественность. В нем много собирательных черт. Изображение выполнено детально, тонко. Краски использованы яркие, праздничные: красный, зеленый, белый, желтый цвета. На всаднике — нарядная одежда: высокая шапка с опушкой, рубаха с отделкой на вороте и рукавах. Он выразительно помахивает плеточкой. Автору удалось передать гордую посадку, благородство всадника, он явно хотел изобразить очень красивого ездока. Прекрасно изображен и конь: вставший на задние ноги, белый, с черными гривой и хвостом, с золотистой уздой. «Златоуздым» назывался такой конь в народном фольклоре.

Фигура всадника своей особой парадностью, торжественностью выделяется среди других изображений на бурачке, более простых по значению. В своем коннике автор явно стремился показать все самые лучшие черты, образ получился обобщенным. Перед нами красавец, но и герой, и защитник. О таком понимании образа всадника М.А. Некрасова писала: «Сестя на коня — означало на Руси защитить родную землю, заступиться за Справедливость, за Правду...» [19, с. 131]. В древнерусском искусстве, в частности в иконописи, благородство, утонченность внешних черт связывались с внутренней, нравственной красотой всадника. Отголоски этой поэтики древнерусского искусства мы встречаем и в изображении всадника на простом бурачке с Северной Двины.

На красавце-коне с иконописной статью изображен всадник на городецком донце второй половины XIX века [13, илл. 127]. Фигура человека высоко поднята над крупом лошади, так что он почти стоит, и это производит впечатление величественности. Одновременно он хрупок и изящен, у него нет бороды и усов, он молод и хорош собой. Очерченное плавной линией туловище коня производит ощущение необыкновенной силы и красоты. Этот совершенно изумительный конь поднимает тонкую ножку и вот-вот ударит ей о землю, как сказочный Сивка-Бурка. Но он также очень напоминает коней иконописных изображений. Не просто иконописных лошадок, но величественного, сильного коня на иконах св. Георгия, коня, который топчет змея. Фигура высокого, красивого человека, с тонкими и длинными руками

и ногами, с миниатюрными кистями рук и ступнями ног, также внешне немного схожа с иконным образом. Мы видим, что автор судит о прекрасном в значительной степени как иконописец. Все остальное поле донца занято огромными по сравнению с всадником сказочными цветами, которые в двух нижних ярусах составлены в троичные симметричные схемы — символы гармонии, вносящие дух спокойствия и порядка. Сказочные цветы подчеркивают неземной характер самого всадника. И это также роднит его с иконописными изображениями. И хотя в самом всаднике не так сильно акцентирована его принадлежность к воинскому званию, в его образной характеристике чувствуется внушительная сила. Она передана во многом с помощью иконописных черт.

Но в фигуре всадника есть и нечто индивидуальное, конкретное, автор показал, как уже отмечалось, что он молод, хорош собой. Возможно, с этим прекрасным молодым героем у автора росписи были связаны свои личные думы и ассоциации. И, изображая всадника, просил он молитвенно Бога избавить его «от лихова человека», «от невернова языка», «все от слезнова рыданья», «да святым ангелам на радость».

Очень часто в изображениях всадников в народном искусстве присутствуют детали воинской формы, оружие. Например, мастера глиняной игрушки любили показывать в одежде конника погоны, пуговицы, лампасы, сапоги, нередко и оружие: саблю, ружье, пистолет. Эту черту можно зафиксировать и в народных росписях. Очевидно, что мастерам хотелось лишней раз подчеркнуть военную тему, полюбоваться на красавца-воина.

Конь часто изображался в глиняной игрушке оседланым, как, например, в средневековой московской глиняной игрушке, в игрушке из деревни Филимоново, что, также было своеобразным напоминанием о всаднике. Это был конь, ждущий своего хозяина, а значит, подготовленный к походу, к бою.

В образе всадника нашли отражение военная и патриотическая темы, которые были, безусловно, для крестьянина очень важны. Тема непростой доли военного, служивого человека была очень близка народу, глубоко затрагивала крестьянскую душу. Крестьянин осознавал необходимость заступничества Божьего всем воинам. Несомненно, эти думы волновали мастера, когда он изображал всадника на изразце, в графическом лубке, на прялочном донце, в игрушке. Среди духовных стихов есть «Стих за здоровье военного», в котором эти чувства нашли свое выражение:

Ай, должны мы Богу молиться,
Христа милости просить
За Васильево здоровье
Да за военного человека.
Когда наделяет его сам Господь Бог
Умом, разумом, здоровьем,
Всякой Божьей благодатью,
Да сам Христос Бог Царь Небесный,
Мать Пречистая Царица

Да Богородица,
 Мать Божья,
 Да Воскресение Христово,
 Да Вознесение святое,
 Да первоапостолы Петр и Павел,
 Сам Кузьма со Демьяном,
 Серафимы, херувимы,
 Вся небесная Божья сила.
 Спаси, Господи, помилуй
 При военной Божьей службы
 От великого горя, нужды,
 При офицерах-комадирах,
 При своей-то дружбы братни,
 При ночлегу, при покою.
 Да, спаси, Господи, да помилуй
 Всей от скорби, от болезни,
 Да от лихова человека,
 Да от невернова языка,
 Все от слезнова рыданья
 Да святым ангелам на радость
 [10, с. 298].

Образ воина за тысячу лет христианства был содержательно и глубоко разработан в народном искусстве. К характеристикам, появившимся еще на этапе славянства, были добавлены новые важные черты. Это произошло благодаря образам святых всадников древнерусского искусства, оказавшим большое влияние на всю народную культуру. Несомненно, что «военная» тема рассматривалась крестьянством в значительной степени через призму христианских представлений, именно в этом аспекте нередко предстал и образ воина в изделиях народного искусства.

Изображение коня является одним из древнейших в народном искусстве. Фибулы славян VI—VII веков с изображением богини включали и фигуры коней. Их характеризовала статичность, плоскостность, сильная условность, полное отсутствие цвета. Изображения коньков встречаются и в вятических височных кольцах. Здесь мастера использовали древнюю бинарную схему, когда между симметричными коньками помещалось древо. Фигуры коньков здесь плоскостны, условны, бесцветны. Великолепны славянские коньки-амулеты XI—XIII веков. В.М. Василенко писал: «Конек — фигурка славянских племен, населявших среднюю русскую полосу» [15, с. 202].

На территории России они найдены в разных местах. Их много в районе Смоленска, Новгорода, Пскова, в Калужской, Ярославской, Костромской областях. Образ коня в мифах древних славян связывался с Солнцем, с образом бога Перуна. О связи коня с солярной символикой писали многие исследователи [5, с. 163]. Конек стал постоянным персонажем русских народных сказок, в которых выразилось восхищение и преклонение наших предков перед красотой и благородством этого животного.

Среди славянских коньков XI—XIII веков встречаются тяжеловесные и грубоватые, но есть и более изящные и реалистичные. Многие фигурки украшены выгравирован-

ными по всей поверхности кружками. Скачущие веселые коньки, декорированные по поверхности простым орнаментом, встретятся потом в XIX—XX веках в крестьянской вышивке, в глиняной игрушке.

В фигурках коньков-амулетов XI—XIII веков мастера явно тяготеют к реалистической манере и отходят от магической символики. Перед зрителем возникает полный жизненных сил поэтический образ животного, и он видит очень существенные отличия в сравнении с более ранним искусством. Здесь магическая застылость и статичность в коньке исчезают, теперь он добрый и живой. Именно такое понимание образа коня будет свойственно многим поздним изделиям. О том, что характер мелкой пластики в древнерусском искусстве в XII—XIII веках менялся, магическое начало постепенно забывалось, писал Б.А. Рыбаков [20, с. 26].

Традиционно кольцами и кругами декорировались коньки в дымковской игрушке. Яркий, «веселый» орнамент, крепко и резво стоящие ножки, доброе выражение — все передает радостный нрав, игривость, благодушие конька. В дымковских коньках отразилась традиция трогательного и любовного отношения крестьянских мастеров к лесным и домашним животным, связанная с важнейшей чертой народного сознания. Здесь выразилась народная любовь к «Божией животине», к «брату меньшему», отношение к животному с теплотой, трогательно, с юмором. Возможно, что основа такого подхода была заложена еще на этапе существования славянских племен, когда выполнялись литые фигурки-амулеты.

В XIX веке нищими повсеместно пелся стих-молитва о благополучии скота, в котором канонизированные святые Флор, Власий, Анастасия, Василий Кесарийский, великомученик Никита, Сергей Радонежский, великомученица Варвара и Георгий Победоносец выступают как покровители «животины». Текст проникнут любовью, трогательно нежным и заботливым чувством к животным:

Трудничкам—рабам Христовым
 Попаси вам, Господи Бог!
 Фрол-то ваших лошадок,
 Власий ваших коровок,
 Настасья ваших овечек,
 Василий свинок,
 Никитий ваших гусятюк,
 Сергей ваших утятюк,
 Варвара ваших курятюк,
 Святой Егорий в поле сам он отпуская,
 А в дом принимая.
 От зверя ли бегучева,
 От твари ползучева,
 От лихого человека,
 От ненавистова глаза
 Помилуй, Господи! [10, с. 301].

Тут теплое чувство к животным соседствует с молитвой. Народная душа была согрета христианской любовью ко всему живому. Это народное доброе отношение очень

ощутимо в коньках глиняной игрушки, в народных росписях по дереву.

Глубоко был разработан образ коня в народных сказках и былинах. Здесь конь — добрый, находящийся постоянно рядом с человеком, красивое животное, друг боевой. Если надо, то конь может и «проязычить языком человеческим», чтобы спасти, предупредить об опасности своего хозяина-богатыря. Былинный конь служит верой-правдой, он топчет ногами силу неверную. «Конишек» — так любовно называется конь в былинах. В былине богатырь Илья катал своего коня «во росе Ивановскою, во росе Петровскою, во росе Ильинскою» [16, с. 157]. Здесь речь идет о последовательных летних православных праздниках, в дни которых, как говорится в былине об Илье-Муромце, на утренней росе конь выводился своим хозяином, и через эти своеобразные символические действия, связанные с представлениями о святости этих особых дней православного календаря, животное приобретало большую силу. С ним отправлялся Илья на службу к князю Владимиру, послужить верой-правдой за «Божьи церкви соборныя», «за монастыри спасеныя». Мы видим, что Илья мыслит по-христиански, и все, что происходит в былине с конем, также окружено христианским духом. Народу был близок такой подход в понимании образа коня, что отразилось в народном искусстве.

Среди московских глиняных игрушек XVI—XVII веков также выделяются коники. Их облик по сравнению с более ранними изделиями отличается новизной. В московских кониках есть выразительность, сила, изящество. Мастер понимает, в чем красота коня, и может это передать. Он подчеркивает длинную шею животного изящным изгибом, показывает широкую грудь и сильный гибкий торс. Пластика глины помогает мастеру. Ножки коника стоят прямо и твердо, что указывает на статность и крепость животного. В кониках много реалистических черт, но есть и поэтическая метафора. Это поэтическое содержание образа определяется исходя из традиции древнерусского искусства. В певучести линии силуэта коня ощущается чисто иконописная традиция. В древнерусской иконописи силуэт всадника очерчивался, по выражению М.А. Некрасовой, с «миросозерцательной силой и пластичностью» [21, с. 266] и имел характерные особенности, которые теперь можно увидеть в московских кониках. В них ощущается иконописная стать, поэтика, очевидно запавшая в душу мастеру-игрушечнику. Это собирательный образ коня, в котором выразились лучшие народные представления об этом животном. Автор любит лошадку, передает ей свое теплое чувство. Он изображает коня очень правдиво, но одновременно как бы «говорит» в его адрес несколько добрых поэтических слов, опираясь на православную традицию, которая теперь имеет значение для мастера.

В народных росписях Северной Двины, Городца рождается опозитированный образ коня, былинный, песенно-лирический, с круто и красиво изогнутой шеей,

с мощным торсом и длинными тонкими ногами. Это «конь добрый», «конь храбрый», который ждет своего богатыря, чтобы поехать с ним «по всей земле светлорусской, утвердить веру христианскую». Таков он на боковой стенке пермогорского сундука первой половины XIX века из собрания Российского Этнографического музея (Инв. № 4027—1а) [18, илл. 21]. У него необыкновенно длинная, подчеркнутая изысканным изгибом шея, красивый торс, шелковистая, блестящая грива. Ножки коня — резвые, но шагает он плавно, величаво. Приподнимая переднюю ногу, он неспешно движется в каком-то райском саду, среди дивных огромных цветов, переливающихся яркими красками. Одновременно конь незримо свидетельствует и о некоем святом всаднике, который неразлучен с «конем добрым», «конем храбрым», являясь его хозяином и покровителем.

В виде конского торса были выполнены деревянные охлупни русских северных изб. Эти мощные резные изображения производят сильное впечатление. В монументальных резных фигурах коней выразилась идея защиты. М.А. Некрасова пишет, что конь, увенчивающий крышу, привлекал к дому благо, мир, свет, в нем заключалась символика света, что не противоречило христианским представлениям о мире. Свет не только физически, но и духовно переживался крестьянином как связь с природой и как связь с божественным миром [3, с. 8].

Важнейшим образом в народном искусстве была птица. В древних фибулах антов VI—VII веков птицы размещались рядом с изображением богини. Также как и коньки, они очень схематичны, плоскостны. От XI—XIII веков дошли небольшие фигурки-амулеты в виде птиц, выполненные из бронзы, из сплавов серебра и меди (билона). Их отличает плоский, двумерный характер и отсутствие цвета. Корни этих изображений ведут к древним античным фигуркам. Птицы служили Великой Богине, этот образ у древних славян, очевидно, олицетворял связь человека с горным миром.

В декоративно-прикладном искусстве Киевской, Владимиро-Суздальской Руси также встречаются изображения птиц. Пробраз многих изображений — изделия византийских мастеров. Но в местных изделиях появляется много чисто русского своеобразия. Частота изображений птиц в древнерусском искусстве говорит о большой популярности этого сюжета, о любви к птицам. Это можно отметить и в литературе.

Например, в «Слове о полку Игореве», по замечанию Д.С. Лихачева, фиксируется разнообразие эмоционального восприятия автором «Слова» разных птиц. Здесь соловьи «щечкочут», их песни веселы, орлы «клекчут», галки «говорят», вороны «грают», сороки «втроскоташа», дятлы «тектотом» поведают путь Игорю [22, с. 18].

У Даниила Заточника встречаем упоминания многих птиц, основанные на реальном наблюдении: «утя, носимо в котях у сокола», «птенцы радуются под крылома матери свояе», птица избавляется от кляпцы — силков, ярьп (куропатка) «сбирает» птенцов. Тут можно увидеть

внимательное и любовное отношение древнерусского человека к пернатым.

С периода Древней Руси этот образ истолковывается уже в христианском аспекте. «Воззри на птица небесная, яко ни съют ни жнуть, ни в житница собирають, но уповают на милость Божию», — говорит Даниил Заточник, используя известный текст из Псалтири [23, с. 140]. Птицы украшали жизнь человека, радовали душу, их легкость, воздушность, красоту и яркость оперения древнерусский мастер воспроизводил в многочисленных эмалях, на серебряных браслетах, в каменной резьбе. Но в этих изображениях была и символика. Многие образы животных и птиц в представлении древнерусского человека связывались с толкованиями в духе христианских воззрений, распространенными в древнерусской литературе. Так, в «Физиологе», появившемся на Руси еще в домонгольский период, есть такое повествование о птице Феникс: «Фениксъ красна птаха есть, паче всьхъ, и павы красньи <...> Вънецъ носить на главъ и сапогы на ногу, якоже царь <...> и идеть птаха та ко іереви и входить во церковь, сядет на степени олтарномъ іереи со птахю, и будетъ все попелъ. И за утра приидеть ереи и обряцеть ю совершenu, якоже и прежде была...» [23, с. 136]. Мир этих литературных образов был апокрифичен, но далек от язычества, это отмечал В.М. Василенко [15, с. 246].

Еще об одной птице читаем в древней «Голубиной книге»:

Живет стратим-птица на океане-море
И детей производит на океане-море.
По Божьему все повелению
Стратим-птица вострепенетя,
Океан-море восколыхнетя;
Топит она корабли гостиные
Со товарами драгоценными, —
Потому стратим-птица всем птицам мати [10, с. 40].

Многие изображения птиц приходят на Русь из Византии. Например, на золотой византийской пластине, найденной в Херсонесе, имеется эмалевое изображение птички с повернутой назад головой. Пластина датируется IX—X веками [24, с. 237]. В клюве птичка держит небольшую веточку с тремя ягодами на конце. Это изображение предшествует образам птиц на эмалях Древнего Киева. Рисунок его простой и одновременно уверенный. Сам сюжет — птичка с повернутой назад головкой, с ягодной гроздьё в клюве — очень полюбится русским мастерам и широко распространится в русском народном искусстве на протяжении всей его истории.

Прекрасны птицы на золотых эмалевых изделиях Древнего Киева. Яркие, звонкие краски эмалей превращают пернатых в райские создания. Секрет эмалей после татаро-монгольского нашествия будет утрачен, но древнерусская традиция изображения птиц сохранится в книжной иллюстрации. А облик этих птичек, с плавной, словно текущей линией шеи, туловища, с маленькой изящной головкой, с красочным, «райским» оперением,

перейдет в народное искусство и будет излюбленным у народных мастеров.

В верхней части лопасти пермогорской прялки конца XVIII века из собрания Российского Этнографического музея (Инв. №.5502—39) [18, илл. 1] мастер изобразил, применяя древнюю традиционную симметричную схему, трех птиц. Одну из них, в соединении с пышными растительными мотивами, он поместил в середине, двух других — строго по сторонам от такого своеобразного «райского древа» с птицей. Эту космогоническую композицию, восходящую к древним мифологическим схемам, автор снабдил надписями-пояснениями. Около верхней птицы в центре изображения он написал: «Сия птица отца нашего истинного сотворение». Около левой птицы читаем: «Сия птица поднебесная сотворение его жи...». Около правой птицы: «Сия птица для ради роду человеческого создана <...> песнями красными». Очевидно, что надписи сделаны в духе христианских воззрений на мир. Толкования подобного «божественного» характера, как уже отмечалось выше, встречаются в бытовавших на Руси в Средние века и позднее — в сочинениях естественнонаучного и географического характера, в «Физиологах» или «Космографиях».

Птицы исполнены с большим вдохновением, мастерски. Также вдохновенно они изображались когда-то на древнерусских эмалях. Большую роль в их изображении имеет графическая линия, которой автор владеет виртуозно. Возможно, мастера вдохновляла мысль о небесной стихии, в которой пребывают птицы, о небесной стихии свидетельствуют и надписи. На оборотной стороне нашей прялки изображена одна огромная птица в окружении пышного пермогорского узора с не очень хорошо сохранившейся надписью: «Сия птица созлетевшая выпрь на высоту поднебесную ... сотворена вся тварь усоздателя нашего бога творца ... подобает небесным ... на землю к человекам ввысь и вниз созлетати и низходити».

В росписи народных изделий позднего этапа птица часто изображалась с крестом на головке или в митре, что указывало на священное значение этих образов. Так, на гжельской майоликовой кружке XVIII столетия из собрания Государственного Исторического музея [25, с. 13] изображена птичка в небольшой островерхой шапочке с графически изображенным крестиком наверху. Очевидно, что птичка эта не простая, а, по-видимому, небесная, святая. Можно вспомнить здесь слова из уже цитированного духовного стиха «Голубиная книга» о Стратим-птице, которая «всем птицам мати» и которая, как повествует стих, «вострепенетя по Божьему повелению».

Святая птица занимает центральную часть кружки. Ее значимость подчеркнута фланкирующими ее с двух сторон авторскими надписями. Правая надпись повествует, что кружку расписывал Никифор Гусятников и завершается авторским «Аминь». Птица в сакральной шапочке и молитвенное завершение надписи — все это преобразует художественный строй произведения. Здесь зримо ощущается причастность мастера к руслу традици-

онной культуры, в которой православие стало органичной и одновременно направляющей его частью. Мир образов и представлений, восходящий еще к эпохе Киевской Руси, для мастера, расписавшего кружку, естественен и близок.

Подобную птицу со своеобразным головным убором, в центре которого находится крест, можно видеть на конце вышитого полотенца XIX столетия из Каргополя из собрания Л.И. Свионтковской-Вороновой [13, илл. 67].

В вышивке на свадебном полотенце Ивановской волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т-5847) [12, илл. 36] мы видим двух подступающих друг к другу белоснежных птиц, с торжественно поднятыми пышными крыльями, изображенных в традиционной симметричной схеме. Между ними — «древо жизни» в виде небольшого кустика. Головки птиц украшают своеобразные веточки, украшенные на концах кружочками. В середине каждого кружка — крест. В верхней части вышивку обрамляет декоративная полоса из ажурных пятиконечных крестов, чередующихся с условными изображениями, напоминающими небольшие деревца. Вся вышивка в целом как нельзя лучше соответствует свадебной тематике. Прекрасные белоснежные птицы символизируют чистоту, целомудрие новобрачных, благодать Святого Духа, осеняющую брачующихся. Сходящиеся близко птицы на вышивках также символизируют новобрачных [5, с. 154]. Здесь изображаются и кресты, которые напоминают нам о таинстве венчания как о важнейшей церковной стороне брака, а также свидетельствуют об охране, защите молодоженов.

В вышивке на свадебном полотенце из Мартыновской волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. №. Т-5848) [12, илл. 59] изображено традиционное «древо жизни», выполненное в виде пышного ветвистого куста. По обе стороны от большого куста симметрично размещены два маленьких кустика. И самый большой куст, и оба маленьких кустика-деревца венчаются ажурными четырехконечными крестами. Иными словами, перед нами — «крестные древа». По обе стороны от центрального древа размещены совсем низко от условной линии земли небольшие холмики, также увенчанные ажурными крестами. На каждой веточке большого древа, на веточках малых древ, по обе стороны от холмиков мастерица располагает изображения птиц. Везде в их размещении соблюдается традиционный принцип симметрии. Перед зрителем — изысканная композиция на тему «крестного древа» и птиц. В ее симметричности проступает древняя символическая схема, с помощью которой раскрываются христианские космогонические представления о мире.

Птицы здесь — часть этой картины и, очевидно, часть очень важная, неотъемлемая. Они живут «по Божьему все повелению», как сказано в духовном стихе, и образно говорят о душе, призванной наследовать Царство Небесное, о рае, поскольку птицы связывались в народных

представлениях с небесной стихией. Поэтому в вышивках встречаются богато орнаментированные, яркие, с разнообразными фантастическими деталями изображения птиц, которые, видимо, по представлению мастериц, должны были обитать в райских куцах. В Олонецкой губернии вышивка с крупной одиночной птицей называлась «пав-птица» [5, с. 163].

В свадебных песнях жених предстал в образе сокола, орла, селезня, голубя, а невеста — в образе утушки, лебедя, перепелки, голубки, что перекликалось с изображениями различных птиц на вышитых концах свадебных полотенцев. Эту свадебную обрядность поддерживала и «плывущая» по столу лебедь-солоница, утица-солоница. О деревянной солонице в виде лебедя XVIII века пишет в работе о крестьянской геометрической резьбе В.М. Василенко [26, с. 149]. Он выделяет в ней поразительную скульптурность формы, ее огромную одухотворенность, насыщенность содержанием, которая почти сводит на нет практический смысл вещи. Подобный образ, имевший столь сильное воздействие на зрителя, активно свидетельствовал о защите, благодатном покрове над молодыми. Лебедь мог связываться также с представлениями о чистоте и целомудрии, как с этими понятиями, очевидно, могли связываться и птицы вообще как небесные, Божии создания. На Севере особенно почитался лебедь. В Калевале он назывался «святой» птицей [5, с. 163]. С ним связывалось представление о счастливом браке. В Олонецкой губернии лебедь назывался «желанным», то есть способным на сильную привязанность [5, с. 163].

Эти примеры свидетельствуют о том, что птицы, которые в древних славянских фибулах VI—VII веков «служили» Великой Богине, с принятием христианства связываются с понятиями православия, в содержании этих образов отражаются православные представления крестьянства о мире.

Образ «древа жизни» в народном искусстве имел также древние истоки. Например, о нем напоминает своеобразный схематизированный росток между фигурками коней в височном кольце вятичей XIII столетия из собрания Государственного Исторического музея [15, илл. 89]. «Древо жизни» в языческом искусстве подразумевало божественное древо, от которого зависело произрастание хлебных злаков и всей растительности [5, с. 22].

О распространенном обычае древних славян писал Н.М. Карамзин: «Славяне в России молились деревьям, особенно дупловатым, обвязывая их ветви убрusцами или платками» [27, с. 82]. Подобные роци сохранились в некоторых районах и донныне. Заниматься рубкой леса в таких рощах было не принято. На христианском историческом этапе в святых рощах устанавливали крест или часовню, куда приносили и вешали полотенца, а также различные вещи — «по завету», то есть как своеобразное прошение, молитву об избавлении от болезней или в благодарности за выполнение Богом просимого. Роци с часовнями встречались в районе Кенозера в Каргопольском районе, в Тверской области.

В древней Тмутаракани (Тамань) была найдена очень красивая поливная керамическая чаша XI века, выполненная, видимо, в Древнем Киеве⁶. Чаша расписана цветными прозрачными и непрозрачными эмалями. В центре она украшена изображениями фазанов, размещенных в традиционной геральдической схеме по обе стороны от кипарисового дерева.

Изображения птиц и дерева на чаше обрамлены полосами декоративных элементов и орнамента, расположенными по кругу, от центра к внешнему краю. Краски — синяя, бирюзово-зеленая, желтая, в сочетании со звучными вкраплениями красной — создают очень праздничный аккорд. Известный исследователь русской керамики А.Б. Салтыков отмечал в чаше «единство, свойственное лучшим произведениям декоративного искусства» [28, с. 250]. Во всем здесь ощущается духовная содержательность, она и в символике изображений птиц и дерева, и в гармоничной слаженности всех элементов, как бы отсылающих нас от гармоничного микрокосма одного предмета к гармонии макрокосма мира в христианском его понимании.

Композиция «дерева жизни» с птицами или другими животными встречается повсеместно — от декоративно-прикладного искусства Ирана и Византии до Скандинавии и Ирландии. Парно-симметричное противостояние фигур животных или птиц в мифологии Древнего мира рассматривалось как знак вечности и постоянства космогонического порядка вещей [29, с. 50—51]. Но, как справедливо констатирует В.М. Василенко, в искусстве Древней Руси царит уже не мир языческой мифологии, дух его совсем иной. На данном этапе «дерево жизни» (в данном случае на чаше изображено условное, но вполне узнаваемое евангельское дерево — кипарис), по выражению В.М. Василенко, «христианизируется», находя в христианстве смысловые параллели. Это теперь «крестное дерево», «дерево рая», хотя функции его еще близки к функциям старого «дерева жизни» [15, с. 247]. В ранних народных духовных стихах о древе говорится так:

Кипарис-дерево всем древам мати.
Почему то древо всем древам мати?
На тем древе на кипарисе
Объявился нам животворящий крест.
На тем на кресте на животворящем
Распят был сам Исус Христос,
Исус Христос, Царь Небесный, свет, —
Потому кипарис всем древам мати [10, с. 39].

Чаша, по всей видимости, выполнена византийскими мастерами, жившими в Киеве [15, с. 350] и передававшими свое мастерство русским художникам. Многие мотивы византийского декоративно-прикладного искусства были заимствованы в тот период из античного искусства, но языческая символика в раннехристианском искусстве

была переосмыслена. Сюжеты с птицами, голубями, павлинами, куропатками, предстоящими древу, крину, кубку, имеют многочисленные аналогии среди памятников византийского искусства преимущественно V—VI веков. Здесь птицы ассоциировались с душой человека, представлялись символами невинности и чистоты. Павлин отражал веру в бессмертие, являлся символом воскресения [30, с. 84—86]. С этой символикой органично соединяется идея крестного древа.

На больших прямоугольных концах напрестольной сени XII века из княжеского городка Вщиж (Брянская обл., из собрания Государственного Исторического музея, инв. № 6562) [20, илл. 120] размещены симметричные изображения птиц, предстоящих древу жизни, представленному в виде пышного ростка. Из надписи известно, что сень выполнил русский мастер Константин. Сень была близка по назначению к скинии и, по всей видимости, находилась в алтарной части храма. Естественно, что мотив древа, как и все декоративные мотивы сени, имеет здесь связь с христианством. В период Средневековья в русском декоративно-прикладном искусстве мотив древа с птицами будет долго и плодотворно жить в декоре изделий.

В народной вышивке на позднем этапе изображения древ имели христианскую символику. Например, в свадебном полотенце из Мартыновской волости Тверской губернии из собрания Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Инв. № Т-5809) [12, илл. 65] в симметричной композиции расположены три древа. В середине — маленькое древо, напоминающее елочку, по бокам — большие, пышные древа. Все три древа завершаются композициями из крестов. На больших деревьях — кресты ажурные, напоминают те, которыми часто венчаются церковные купола. Маленькое древо украшено небольшим пятиконечным крестом. На верхних веточках больших древ, с двух сторон от крестов, симметрично расположены фигурки птиц, которые смотрят на кресты. Эти птички сидят на деревьях, но одновременно они как бы охраняют кресты. Композиция покоряет своей тонкой графикой, общей четкостью геометрического построения. Сама идея «крестного древа», охраняемого птицами, восходит к образности древнерусского искусства, связь с христианской символикой здесь передана четко и ясно. Перед нами — «древа библейские», «древа евангельские», связанные с грехопадением Адама и Евы, с земной жизнью Иисуса Христа, Богородицы, апостолов и святых. Но пышные, замысловатые ветви древ заставляют вспомнить также и о «древах райских». На этих ветках, возможно, изображены обитающие в райских куцах райские птицы.

В другой вышивке конца XIX века из Никольской волости Тверской губернии (собрание Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника, инв. № Т-7749) [12, илл. 66] на конце полотенца изображен ряд из чередующихся больших и малых древ. Их изображения выглядят очень условно и очень красиво. Многие ветви деревьев заменены орнаментальными

⁶ Из собрания Государственного Эрмитажа. Инв. №. 1260/2484 [15, илл. 154].

изображениями крестов. Кресты напоминают изображения крестов в литых церковных решетках и оградах. Здесь перед зрителем — поэтическая композиция на тему «крестного древа».

На конце полотенца из Мартыновской волости Тверской губернии из собрания Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника. (Инв. №Т-5848) [12, илл. 59] можно видеть богатое, пышное, «райское древо», у которого на конце каждой веточки размещено по птичке. В композицию включены также и кресты, находящиеся на вершине древа, на небольших кустиках, что справа и слева от древа, и даже на едва заметных холмиках между деревом и кустиками. Здесь несколько иначе представлена та же тема, что и на предыдущей вышивке. Но тут около древ помещаются еще и стражи — птицы. Нередко древо между фигурками птиц, подобно тому, как это изображалось в декоративно-прикладном искусстве Древней Руси, превращалось просто в веточку или пышный цветок.

Очевидно, что подобные образы и мотивы, о которых шла речь в данной статье, хранились в народной памяти, осознавались народом как духовные ценности. Они обогатили образность народного искусства обильными смысловыми значениями, придав ей многогранный, многопластовый характер. Важную роль в этом процессе сыграло христианство. Христианские значения органично входили в древние символы, обеспечивая их новым содержанием. На позднем этапе даже в наиболее архаических изображениях народных вышивок смысловая связь с дохристианскими мифологическими представлениями была уже утрачена. Представляется, что не стоит видеть языческое содержание в вышивках, выполненных мастерицами, сознание которых было православным. В силу традиционности в этих изображениях могли сохраниться лишь внешние древние черты.

Список литературы

1. Громыко М.М. О единстве православия в Церкви и в народной жизни русских // Традиции и современность. Научный православный журнал. — 2002. — № 1.
2. Некрасова М.А. Русское народное искусство как педагогическая проблема. Его духовная сущность и место в современном образовании // Православие и традиционная народная культура. — М., 2005.
3. Некрасова М.А. Народное искусство и православие. Целостность образа мира. Методология исследования // Традиции и современность. Научный православный журнал. — 2005. — № 1.
4. Чичеров В.И. Зимний период русского народного земледельческого календаря XVI—XIX веков. Очерки по истории народных верований // Труды Института этнографии. Новая серия. — 1957. — № 40.
5. Маслова Г.С. Орнамент русской народной вышивки. — М., 1972.
6. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. — М., 1981.
7. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. — М., 1948.
8. Динцес Л.А. Древние черты в русском народном искусстве // История культуры Древней Руси. Т. II. — М., 1951.
9. Голубинский Е.Е. История Русской Церкви. Т. I. — М., 1997.
10. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи XI—XIX веков. — М., 1991.
11. Рыбаков Б.А. Древние элементы в русском народном творчестве // Советская этнография. — 1948. — № 1.
12. Калмыкова Л.Э. Народная вышивка Тверской земли. Вторая половина XVIII — начало XX вв. — Л., 1981.
13. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. — М., 1972.
14. Дурасов Г.П. Каргопольская глиняная игрушка. — Л., 1986.
15. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры. — М., 1977.
16. Сокровища русского фольклора. Былины. — М., 1991.
17. Русское декоративное искусство. Т.1. — М., 1962.
18. Круглова О.В. Народная роспись Северной Двины. — М., 1987.
19. Некрасова М.А. Образ святого Георгия в искусстве Древней Руси // Православие и традиционная народная культура. — М., 2005.
20. Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. — Л., 1971.
21. Некрасова М.А. Образ всадника-воина — святого Георгия змеборца в искусстве славянских народов как источника жизненных начал // Георгий Карлович Вагнер — ученый, художник, человек. — М., 2006.
22. Лихачев Д.С. Золотое слово русской литературы. Вступительная статья // Слово о полку Игореве. — М., 1987.
23. Гудзий Н.К. Хрестоматия по древней русской литературе. — М., 1973.
24. Банк А.В. Две перегородчатые эмали из Херсонеса // Искусство Западной Европы и Византии. — М., 1978.
25. Дулькина Т.И., Григорьева Н.С. Гжель. Керамика 18—19 веков. Керамика 20 века. — М., 1982.
26. Василенко В.М. Крестьянская геометрическая резьба XVIII века // Русское искусство XVIII века. — М., 1973.
27. Карамзин Н.М. История государства Российского. В 12 т. Т. I. — М., 1998.
28. Салтыков А.Б. Гончарные изделия // Русское декоративное искусство. Т. I. — М., 1962.
29. Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М., 1974.
30. Зубарь В.М., Сорочан С.Б. У истоков христианства в юго-западной Таврике: эпоха и вера. — Киев, 2005.